PARA O ESTUDO DO PROCESSO DE FOLCLORIZAÇÃO

Florival Seraine

1 — Apresentamos aqui, como base de nossas considerações, algumas notas sobre uma dança que ainda se efetua no interior do Ceará, em distrito do município de Acaraú, o qual dista mais de 200 km da Capital do Estado. Mais precisamente, aqueles que ainda a podem reconstituir dentro de seus moldes tradicionais habitam nessa zona, podendo ser reunidos no povoado litorâneo de Almofala, que fica próximo do local — Lagoa Seca — , antigo "habitat" de descendentes dos indígenas regionais.

2 — De acordo com estudos de historiadores e etnólogos brasileiros [1], a região fora outrora habitada pelos índios **Tremembés**, que se distinguem étnica e lingüisticamente dos **Tupis**. O Padre Antônio Tomás, em fins do século passado, ainda encontrou descendentes deles aldeados nessa zona, que se acha entre as povoações de Itarema e Almofala. Escreveu interessante monografia sobre Almofala, em que inclui descrição da dança mencionada, com a denominação de **torém**, a qual ainda vigora [2].

3 — Fizemos três viagens a Lagoa Seca, com o objetivo de examinar o **torém** "in loco". À primeira vez, tivemos a boa fortuna de encontrar o caboclo José Miguel, que, com sua irmã Maria Ferreira, se diziam procedentes diretos (netos) de silvícolas. Dessa visita recolhemos material para artigo que foi divulgado na imprensa de Fortaleza. Constam do trabalho descrição da coreografia, reprodução de textos poéticos, por nós obtidas em audição direta, e entrevistas com os principais participantes. No segundo contacto, cerca de 5 anos depois, ainda encontramos a dupla de irmãos, que, em companhia de outros caboclos, por eles orientados, dançou e contou o **torém**, permitindo que assim desenvonvêssemos a colheita do material anterior. O resultado foi o estudo — "Sobre o Torém (dança de procedência indígena)", divulgado na **Revista do Instituto do Ceará** (Fortaleza, 1955). Em nossa terceira excursão a Lagoa Seca — que, cumpre acentuar, se encontra fora da rodovia principal e não é de fácil

acesso — , encontramos apenas a velha cabocla que, sob a ação de fortes doses de aguardente, executou a dança em companhia de outros habitantes dali, acostumados a realizá-la, em certos períodos do ano. Nessa oportunidade, conseguimos efetuar boa gravação em fita magnética das melodias, a qual foi levada ao Instituto de Antropologia, da Universidade Federal do Ceará, que então funcionava (1965). Em janeiro do corrente ano (1977), estivemos em Almofala, mas não logramos reunir os caboclos em condições de reproduzir a dança. Entretanto, pelo testemunho do Sr. José Silva Novo, que publicou recentemente monografia a propósito, ainda ela é conservada em suas características mais ressaltantes (3).

4 — Considerada geralmente uma dança originária dos índios tremembés, o **torém** revelou-se, no entanto, ao exame do seu deturpado texto poético, em que se encontram algumas palavras portuguesas e raras outras, provavelmente de origem tremembé, revelou-se composto, pela maior parte, em língua tupi. A coreografia é típica também das danças rituais desses primitivos habitantes do Brasil. Fomos levados a buscar a influência tupi, ao vermos o José Miguel a agitar um maracá, a que designou de **aguaím**, palavra que figura com esse sentido em vocabulários daquele idioma, desde os mais antigos como o do Padre Ruiz de Montoya.

Posteriormente, tivemos notícia do **torém**, dançado em fins do século passado na serra da Ibiapaba, por indivíduos descendentes dos tupis **Tabajaras** ou **Tobajaras**, que ali tinham o seu "habitat" (4).

Carlos Studart Filho, em interessante estudo sobre "Antigas Vias de Comunicação no Ceará", refere-se claramente aos caminhos que os Tabajaras abriam em suas constantes excursões ao litoral próximo. Portanto, era natural que da Serra viessem aos atuais municípios praieiros de Camocim e Acaraú, onde se localizavam os descendentes dos Tremembés (5).

Outras interpretações podem ser dadas à ocorrência desse fato cultural tupi em área de outro grupo etno-lingüístico. Apresentamos algumas delas em nosso trabalho citado, invocando, em certo passo, a presença do missionário católico, com os seus processos de catequese, em que o **ethos** tribal costumava ser respeitado, e eram aproveitadas, certas vezes, manifestações espirituais da cultura nativa, com fins evangelizadores. Uma análise acurada por especialista do texto poético-melódico do **torém** poderá esclarecer aspectos, ainda obscuros, da sua origem e funcionalidade. Já o musicólogo Mário de Andrade registrara "o movimento oratório da melodia indígena, coincidindo provavelmente com a influência do canto gregoriano, que os índios aprendiam com os padres" (6).

5 — No plano diacrônico, para o estudo da finalidade do **torém**, em relação com o contexto total da cultura indígena a que se incorporou, não possuimos, e talvez não nos seja permitido encontrar documentação histórica suficiente. Teremos, então, que formular hipóteses, que recorrer às "probabilidades históricas", não sem buscar, evidentemente, apoio nas lições dos etnólogos. O aspecto geral do **torém** é de dança imitativa, pantomímica, em que a figura principal, colocada no interior de um círculo de participantes, assume atitudes análogas às de certos animais — o rastejar da cobra canina, o andar do guaxinim, a jaçanã pousada sobre uma folha de aguapé, etc. A música, em verdade, muito pobre, de âmbito melódico estreiro, reduzia-se a um monótono recitativo, dentro de dois ou três tons, de acordo com a observação de Oneyda Alvarenga sobre a música dos primitivos indígenas do Brasil, baseada nas referências dos cronistas dos séculos XVI e XVII (7).

Não dispomos de base para afirmar a existência do verdadeiro totemismo entre os grupos indígenas regionais. Entretanto, admitimos que a dança oferecesse sentido funcional **místico** — dança de iniciação ou, antes, propiciatória de caça (8).

6 — Em nossa época, o **torém** perdeu o sentido funcional místico predominante, que foi substituído pelo **lúdico**, servindo apenas de divertimento aos caboclos da zona de Almofala, em certas épocas, especialmente no "tempo do caju", quando podem fabricar o **mocororó** substituto do **cauim**, que é usado largamente durante a realização da dança. (O **mocororó** é bebida fermentada, de apreciável teor alcoólico). E caberá ainda pensar, no futuro, em uma prevalência do sentido **econômico** — só reconstituindo a dança os caboclos quando solicitados, à base de certa gratificação pecuniária.

Quanto à **forma**, observa-se que recebe a influência do **samba**, que dançam os caboclos das localidades vizinhas, em certas passagens da sua coreografia, bem assim, das "louvações" dos **cantadores**, ao seu final — revelações culturais essas que não são, como é a estrutura geral da dança, de origem **etnográfica**, pertencendo ao domínio folclórico, à cultura popular.

7 — A "teoria dos níveis culturais", fundamentada empiricamente por G. F. Guizzett e outros, permite-nos situar epistemicamente o divertimento desses mestiços cearenses em um **nível intermediário**, pois contém indícios evidentes da sua origem **etnográfica**, que se afirma através da

coreografia e do texto poético, de fonte indígena, embora alterados, e é realizado centralmente por indivíduos, que se poderia — em face de características do seu modo de vida, ainda observáveis no próprio âmbito da cultura material — considerar como não-desprendidos por completo do nível **etnofolk** (9).

A verdade é que, embora um observador menos atento possa confundi-los com os outros caboclos da região já incorporados à sociedade maior, estes próprios encaram-lhes como um grupo à parte, distinguindo-os perfeitamente em suas relações sociais.

8 — A nosso ver, o mais significativo que oferece ao estudioso essa dança, ainda realizada em nossos dias, é a oportunidade de poder ele acompanhar a transição do fato puramente **etnográfico** aos domínios do **folclórico,** considerando-se — é mister que se note — o presente nível social e cultural dos caboclos que conservam a dança, o qual não se distancia, embora não seja exatamente o mesmo, do da camada popular, plebéia, dessa região do litoral cearense, concebendo-se a idéia de que subgradações possam aqui vir interpor-se. Dentro de um padrão de vida dos mais baixos vivem os caboclos dançadores, mas este, sem dúvida, encontra equivalência em ínfimos extratos sociais da nossa hinterlândia, se bem que ainda se possa pensar em forças contra-aculturativas, subjacentes, servindo para reter a sua marginalidade, e eles ainda revelem,na própria cultura material, algumas influências indígenas peculiares. Desconhecem eles por completo o idioma dos seus antepassados; falam e se expressam em todos os atos da sua vida como os demais caboclos da região e as únicas persistências lingüísticas que acusam, se encontram nos textos poético-musicais do seu folguedo, graças aos quais, sobretudo, o **torém** ainda não escapou mais visivelmente às lindes etnográficas, embora dele possam participar, ao lado dos remanescentes indígenas, quaisquer outros caboclos que ali se encontrem e queiram "brincar o **torém**".

9 — Em suma, que destino poderá alcançar essa revelação cultural, pelo tempo adiante? Parecem-nos cabíveis, a propósito, as seguintes considerações. Desaparecidas as últimas pessoas que ainda conservam de cor as palavras indígenas do texto do **torém**, no curso dos anos porvindoiros, o desgaste ainda se operará mais fortemente, e da antiga dança, que já perdeu seu primitivo significado e função e acusa hoje, mais ou menos perceptíveis, influências sincréticas do folclore regional, do **torém** — dizíamos — restarão apenas traços estruturais, que podem chegar um dia a ser incorporados à estrutura de outros folguedos, como acontece, aliás, em várias mani-

festações da nossa arte popular. É sempre arriscado fazer predições para o futuro de um elemento ou complexo cultural, mas diremos que essa dança pode ainda deixar de ser apresentada por haverem perdido por completo os "interesses" nela os que a poderiam efetuar, em face de mudanças culturais, não só relativas a estes próprios — aos caboclos dançadores e aos de sua família — que aliás, já se vão cruzando com caboclos de outra procedência étnica moradores nas vizinhanças, como na sociedade mesma regional, onde atualmente ainda encontram os realizadores do **torém** certa receptividade favorável, dados o cunho tradicionalista e conservador da mesma, e a falta de atração diversional exercida pelo rádio, a televisão, o cinema e outros fatores de desprezo do folclore entre as camadas populares, os quais não chegaram aos afastados lugarejos do aludido município cearense, senão esporadicamente. (Não devemos, porém, esquecer, a propósito, a possibilidade de inovações bruscas, resultantes de acontecimentos acidentais — os chamados "acidentes históricos"). Sem dúvida, o folguedo poderá ainda aparecer, sem a parte músico-poética ou com outra adaptada eventualmente, muitos anos após o desaparecimento dos últimos personagens a guardar os textos indígenas do **torém**. Poderá aparecer como uma sobrevivência ou "retenção", cujo sentido primitivo não será mais evocado ou compreendido facilmente. (Tivemos ciência de que o José Miguel falecera poucos anos após a nossa segunda visita a Lagoa Seca e de que sua irmã lhe sobrevivera ainda durante certo tempo, de modo que os pesquisadores mais recentes só poderão ter recolhido o fato cultural de membros de sua parentela, habituados a participar da dança sob o comando dos que a receberam diretamente. Portanto, não é de admirar que o **torém**, assistido por nós, venha já apresentando alterações no texto poético-melódico e na coreografia em suas últimas exibições, ainda que não muito acentuadas).

10 — A dinâmica cultural, mesmo em se tratando de fatos ou situações como os que acabamos de expor, através de que se descortina certa resistência à mesma, é uma realidade a que se não pode fugir, e na análise cultural devemos encará-la, buscando focalizar, não só o que se revele como **conservantismo**, mas ainda a **mudança**, ocorrências estas que se acham sob a dependência de fatores ambientais, psicológicos e históricos.

11 — Interessante, no caso, será confrontar o **torém** com o reisado rural, que se efetua na mesma zona e pertence integralmente à orbita folclórica, apesar de fundos etnográficos que se lhe apontam e que necessitam da interpretação erudita para serem vislumbrados. No **torém** — con-

forme se registou — o **etnográfico** ainda transparece com certa claridade e evidência.

12 — No **reisado** rural, que estudamos em trabalho apresentado ao II Congresso Brasileiro de Folclore, em 1953, encontram-se à análise elementos de vária caracterização cultural, a que se pode atribuir origem cristã européia; ou mágico-religiosa, da pré-história da humanidade; e africana ou indígena, elementos esses que perderam a sua **função** original, e se reúnem, no folguedo, a certos traços do folclore do vaqueiro e de outros folguedos, aos quais se associam também elementos novos, improvisados ou inventados. Entretanto, a sua forma ou estrutura já se acha, desde longe, definida fundamentalmente, como "dança dramática" de cunho popular, para usar aqui as expressões de uso já generalizado. E o seu campo funcional, no presente, já pode ser delineado em seus aspectos mais objetivados: lúcido e econômico ou utilitário.

Não nos interessa, pois, a mera busca de "sobrevivências" inertes do passado, nessa "composição" de elementos culturais, em que se efetuou verdadeiro processo de "alquimia cultural", para criar, enfim, novo complexo, possuidor de forma e função próprias, as quais se ajustam à configuração ou contexto cultural, em que se integra até o momento o folguedo popular.

13 — Vê-se, pois, como o processo de que nos ocupamos se acha determinado por uma complexidade e variedade de fatores atuantes na cultura, que não se observam na gênese dos fatos etnográficos, por mais isolados e recuados sócio-culturalmente que sejam os núcleos humanos incorporados às sociedades civilizadas ou à civilização de que participamos.

14 — Ocorrerá, destarte, um processo de **folclorização**, que se deve procurar apreender, em face da dinâmica cultural e do caráter funcional da própria cultura. Pode falar-se, evidentemente, num processo de **folclorização** dos complexos culturais, que deve ser analisado e compreendido desde o prisma da teoria dos níveis culturais e com vistas a uma concepção pancrônica da vida cultural que, não obstante, exige prévio conhecimento dos fatos respectivos nos planos sincrônico e diacrônico (10).

NOTAS

(1) Studart Filho, Carlos — OS ABORÍGINES DO CEARÁ — Editora Instituto do Ceará — Fortaleza, 1965 — pp. 72-81.

(2) Tomás, Antônio — ALMOFALA — in Ramos, D. T. — PADRE ANTÔNIO TOMÁS — Tip. Paulina Editora — Fortaleza, 1950 — pp. 167-199. V. também Braga, Renato — DICIONÁRIO GEOGRÁFICO E HISTÓRICO DO CEARÁ — Fortaleza, 1964 — Vol. I — pp. 82-99.

(3) Novo, José Silva — ALMOFALA DOS TREMEMBÉS — Fortaleza, 1977 (opúsculo).

(4) Bezerra, Antônio — NOTAS DE VIAGEM — 2a. ed. Imprensa Universitária — Fortaleza, 1965 — p. 161.

(5) Studart, Carlos — ANTIGAS VIAS DE COMUNICAÇÃO NO CEARÁ — in "Rev. do Inst. do Ceará".

(6) Alvarenga, Oneyda — MÚSICA POPULAR BRASILEIRA — Edit. Globo — Porto Alegre, 1950 — pp. 19-21. A propósito vale citar o seguinte trecho: "Para essa conquista através da música, os jesuítas utilizaram quatro meios principais: a adoção dos cantos dos indígenas, com a substituição dos trechos originais por textos religiosos escritos em tupi; o ensino de cânticos da Igreja com as palavras traduzidas para o tupi também; a permissão de que os indígenas levassem as suas danças para as procissões e provavelmente para dentro dos templos; a representação de autos hieráticos, com música, em que havia sempre, ao lado dos santos, personagens tirados ao mundo natural do ameríndio e à sua mítica". — V.

também Melo, Guilherme de — A MÚSICA NO BRASIL — 2a. ed. Rio 1942 — especialmente o cap. "Influência Jesuítica" — pp. 20-27.

(7) Id. — Op. cit. — p. 19.

(8) Id. Ib. — p. 18. Transcrevemos, por elucidativos, os dizeres da autora: "A música dos aborígenes do Brasil, como qualquer música primitiva, foi e é essencialmente religiosa, ligada a cerimônias e atividades de que dependia diretamente a vida da tribo: cantos e danças de guerra, de caça, de pesca, de invocação e homenagens às entidades sobrenaturais de que se consideravam dependentes — animais totens e espíritos — e, finalmente, a celebração dos fatos sociais — morte, doença, etc." Ouça-se ainda sobre a dança, elemento cultural universal, a opinião de um antropólogo: "talvez todas as sociedades representem 'dramas simbólicos mais ou menos elaborados sobre as relações entre os homens e a divindade, como nas cerimônias de iniciação, na representação de materiais míticos, pantomima de comportamento animal totêmico e ritos formais de Culto'." — Keesing — F. M. "CULTURAL ANTHROPOLOGY". Rinehart & Company, Inc. — New York, 1958. Na edição brasileira (Ed. Fundo de cultura — Rio, 1961) — Vol. II — p.542

(9) Guizzetti, G. F. — "LA ANTROPOLOGIA COMO CIENCIA UNIFICADA". Santa Fé, 1963 — pp. 37 e segs. Casos que nos parecem típicos desse **nível etnofolk** no Brasil, são o dos Fulniô, de Águas Belas, magistralmente estudados pòr Estevão Pinto, e o dos Pataxó, em Porto Seguro, na Bahia.

(10) Vega, Carlos — "LA CIENCIA DEL FOLKLORE". Ed. Nova — Buenos Aires, 1964 — pp. 128-141; Cortazar, A. R. "EL CARNAVAL EN EL FOLKLORE CALCHAQUI". Editorial Sudamericana — B. Aires, 1949. — pp. 236 e segs.
Nos trechos citados de suas obras, A. R. Cortazar e C. Vega, principalmente o último, haviam, na Argentina, chamado a atenção para essa modalidade do "processo de folclorização", que denominam de "ascendente" — pelo qual se incorpora o etnográfico ao folclórico, "o etnográfico se folcloriza" — e que constitui apenas um dos aspectos do processo geral da dinâmica da cultura.